

Raffael und der Apollo vom Belvedere.

Von Oskar Fischel.

Ein neues Beispiel für das Verhältnis der Renaissance zur antiken Kunst den sattsam bekannten hinzuzufügen, würde kaum der Mühe lohnen, und es ließe sich nicht rechtfertigen, bei Zeugnissen, die für die Bildung ihres eigentlichen Stils und zur Erklärung ihrer inneren Entwicklung so wenig bedeuten, zu verweilen, wenn es sich nicht um eine der interessantesten Begegnungen handelte, da die Bahnen zweier Gestirne erster Größe sich kreuzten, und so gleichsam zwei Welten mit ihren stärksten Kräften zueinander in Wirkung traten: Raffael und der Apollo vom Belvedere.

Motive von Gemmen, Sarkophagen und Statuen aus dem großen antiquarischen Arsenal, mit denen die Künstler als Menschen der Renaissance ernstlich glaubten, ihrer Produktion die höhere Weihe geben zu können, standen Raffael wie anderen zur Verfügung; aber das Gedächtnis fremder Kunst gegenüber wird man kaum unter seine Ruhmestitel zählen wollen. Es würde auch schwerfallen, Vasaris naive, pragmatische Erklärung, daß die Meister der Hochrenaissance ihren heroischen Stil der alten Kunst verdanken, Zug um Zug aus seinen Werken zu belegen. Was an Raffael in seiner ersten Römischen Zeit überrascht, ist vor allem die Kraft, große Flächen zu füllen; dieser stimmungsvolle Rhythmus und der koloritische Ausdruck waren Elemente seines Stils, die nicht von außen zu kommen brauchten, denn sie lagen von allem Anfang her in ihm und waren stetig und folgerichtig entwickelt und die Antiken, auf die er wie zufällig und willkürlich traf, wirkten auf ihn nicht durch ihren besonderen Wert, eher weil es bei ihm und anderen „ihr guter Wille war, sie zu lieben“.

Aber wenn dem Maler der Disputa, der gerade das in Dantes Empyreum Geschaute in den lichten Tönen des Fresko und großen Formen zu bannen sucht, die freieste bis dahin und seitdem bekannt gewordene Verkörperung des antiken Götterbegriffs vor Augen tritt, so wird

man sich freuen dürfen, Zeuge zu sein, wie sich in seiner Phantasie zwei höchste Welten durchdringen. Die Wirkung auf ihn war wie selbstverständlich, und hat darum bis heute unbeachtet bleiben können, soviel Aufmerksamkeit man auch ihm und dem Apoll geschenkt haben mag —



Studie zum Adam in der Disputa.
Florenz, Uffizien.

man wird auch seine ausgeführten Werke vergebens darum befragen. Nur der Blick in die Werkstatt, den die Zeichnungen erlauben, verrät mehr davon. Die Arbeit an der Disputa brachte für ihn die Stunde seiner Berufung: von Eindrücken und Erinnerungen ringt er sich damals los zu eigenen Lösungen, und ohne Vorgänger findet er diesmal seinen neuen Weg, um sich den „Dichtern des Jenseits“ anzureihen.



Studie zur Disputa und nach dem Apollo. Florenz, Uffizien.



Apollo vom Belvedere. Rom Vatikan.

In den fünfundvierzig Blättern zur Disputa¹ liegen diese Wandlungen der Komposition, die Wandlungen ihres Schöpfers sind, klar vor uns. Sie bergen und verbergen was sich ihm an Eindrücken von außen zu-drängte, um dann gebannt zu werden; im Bild sind solche fremden Einwirkungen kaum mehr kenntlich, weil sie sich in seinen eigenen Geist verwandelt haben.

Unser wichtigstes Dokument, das Blatt mit dem Adam in den Uffizien, gehört nicht unter die altberühmten Stücke. Passavant ist daran vorbeigegangen und erst Bayersdorfers Fragment gebliebene Publikation der Florentiner Sammlung brachte es, im schönsten Bruckmannschen Faksimile, ans Licht. Ohnegleichen als Aktzeichnung in Kreide konnte die Studie denn auch dem Schicksal, angezweifelt zu werden, nicht entgehen. Sie kam erst spät zur Ausstellung im Rahmen, und lag noch in ihrem Passepartout mit dem Papier, auf dem sie im alten Sammlungsband montiert gewesen war.

Als ich beim Suchen nach dem Wasserzeichen das ganze Blatt gegen das Licht hielt, schien es mir Zeichenstriche auf der Rückseite zu enthalten; ich sprach von meiner Wahrnehmung zu Nerino Ferino, dem ich die Ausrahmung der Blätter verdankte. Er wies mir bereitwillig die Eintragung im handschriftlichen Katalog vor, wonach von einer Zeichnung auf der Rückseite keine Rede war². Bald aber hatte sein eigenes Interesse an der Sache den Konservatismus des Konservators besiegt; er selbst riß das deckende Blatt der Montierung ab, und wir konnten uns zum Anblick einer noch ganz unbekanntem Zeichnung Raffaels beglückwünschen, die vielleicht, wie er meinte, seit Baldinuccis Tagen niemand mehr gesehen hatte. Zum Vorschein kam die undeutbare Skizze zu einem nackten sitzenden Mann, mit einem Stab in der Rechten, die Linke wie staunend und geblendet vor den nach oben gerichteten Augen, daneben in größerem Maßstab Hüfte und Bein eines Jünglings.

Die Bewegung geblendeten Aufblickens sollte man am ehesten unter den Aposteln um den Sarkophag der Jungfrau suchen, deren Himmelfahrt Raffael zur Zeit der ersten Stanze bei sich erwog und in stürmischer Bewegung mit einer seiner raschesten Kompositionsskizzen in Oxford fixierte; aber neben anderen Zügen aus Leonardos Epiphaniabild begegnet man dieser Gebärde mehrfach in den ersten Entwürfen zur Disputa, und vollends das Bogensegment unter dem Fuß deutet auch für diese Seite des Studienblattes auf die Zone der himmlischen Gestalten; dann käme dieser Profilfigur am Ablauf des Bogens die Rolle des Apostels zu, „der

¹ Sie werden für sich den fünften Teil der bei der G. Grotteschen Verlagsbuchhandlung erscheinenden Publikation von Raffaels Zeichnungen bilden.

² Im gedruckten Handzeichnungskatalog von Ferri fand ich nachträglich die Bemerkung unter Nr. 541 „a tergo: ‚studio incompleto di figura virile‘“.

entzückt war in das Paradies und hörte unaussprechliche Worte“,¹ und der nervig umklammerte Stab sollte sicher das Schwert werden; im Profil auf dem Platz zur äußersten Linken mußte seine Bewegung der Bogenlinie des Rahmens folgen.

Für die Entwicklung der Komposition oder auch nur die Entstehung eines Motivs besagt solche Einzelstudie nicht viel; um so mehr aber ist mit dieser raschen Zeichnung gewonnen für die Kenntnis von Raffaels Art, in seinen römischen Anfängen zu skizzieren.

Schon bei den letzten seiner Florentiner Werke hatte er für Gruppen, die er in sonnigem Licht sah, wie die Madonna Colonna und die Madonna del baldacchino jenen die Formen umfließenden Kontur aufgegeben, um in kürzeren, oft absetzenden oder verklingenden Segmenten die Blendung auf den lichtbestrahlten Rundungen der Körper anzudeuten; schon damals griff er auch, wo er als Maler an lichterfüllte Räume dachte, zum lavierenden Bisterpinsel. — Für die Disputa schwebten ihm von vornherein die heiligen Gestalten in himmlischer Klarheit vor, nach Dantes Offenbarungen: so entstanden die überraschend malerischen Gesamtwürfe in Windsor, Oxford und Chantilly; aber auch die Einzelgestalten der oberen Region erscheinen schon, wo er ihre Bewegung skizziert, im Umriß licht und verklärt.

Aus derselben Zeit sind von Michelangelo Studien für die Decke der Sistina auf uns gekommen, wie das kostbare Blatt der Casa Buonarrotti zum Adam der Vertreibung,² in denen die Hand mit der Kreide den Gang des Konturs und die gegen- und ineinander laufenden Linien der Überschneidungen mit möglichst langen schwellenden und abgleitenden Kurven festzulegen sucht.

Von solch eindringender Herrschaft über den inneren Bau des Körpers ist der Umbrer Raffael damals und später weit entfernt gewesen. Aber überzeugend gelingt ihm, gerade mit den offenen Konturen bei den Gestalten zur Disputa das überirdische Wesen in Leichtigkeit und Licht zu geben.

Solange man sich Raffaels Wände umspannende und gliedernde Komposition als ein Addieren groß errechneter Formen dachte, mußte die neuere Kritik nach Wickhoffs geistreichen Konstruktionen alles in Zweifel ziehen, was malerische Kompositionsskizze ist oder an seinen

¹ Raffael waren über der Arbeit an den Disputa diese Worte des Paulus gegenwärtig. Das Sonett auf der Rückseite einer Studie zu den knienden Jünglingen links in Oxford beginnt: „Come non podde dir d'arcana dei — Paul come disceso fu dal celo...“

² Phot. Anderson, Repr. Frey (Handzeichnungen Michelagniolos I 115). Steinmann: Sixtinische Kapelle II, S. 639 Abb. 37.

Figurenstudien nicht dem Begriff vom „Meister der Linie“ entsprach.¹ Wirklich paßten alle diese locker gezeichneten Gestalten, voll huschender Bewegung und momentaner Veränderlichkeit in Umriß und Beleuchtung nicht dazu.¹

Dieser Paulus auf der Rückseite der unzweifelhaften Zeichnung zum Adam der Disputa, fast in einem Moment auf demselben Blatt mit gleichen Mitteln, in Kreide und weißen Lichtern entstanden, gibt nun einen festen Begriff, wie Raffael damals, auf der ersten Höhe seiner malerischen Meisterschaft ganz anders *entwarf*, als *studierte*, wie er Gestalt, Form, Bewegung und Schimmer untrennbar dachte und mit wenigem auf dem Papier zu fixieren vermochte.

In diesem leichtbeschwingten Stil sind auch die Engel auf dem Blatt aus der Sammlung Malcolm entworfen. Noch ein Kenner wie Robinson sah darin den Gipfel Raffaelischer Zeichenkunst, die neuere Kritik hat es im British Museum der Mappe mit den „attributed to Raphael“ zugewiesen. Nun kann es aus solchem Fegefeuer erlöst werden, und niemand wird mehr an diesen „echten Göttersöhnen“ zweifeln dürfen. Der mittlere Seraph, einer von Raffaels Gedanken aus den höchsten Regionen, hat sich in die Architektur des Fresko nicht fügen lassen und kehrt erst wieder in seinem Werk an der Chigi-Kuppel, um dem Planeten Merkur seine Bahn zu weisen.

Er sah die schwebende Bewegung dieser Gestalten aus einer höheren Welt in den hellen Tönen des Freskos vor sich, als er sie mit leichter Hand aufs Papier warf, wie konnten ihm da Konturen genügen, in denen er sich einst während seiner Lehr- und Wanderjahre den Bau des menschlichen Körpers und die heroische Proportion gleichsam an Marmorgliedern klargemacht hat!

Mit der Disputa hatte sein Aufstieg zum Maler der Visionen begonnen, und was ihn jetzt noch von fremder Kunst berühren sollte, mußte anderer Art sein. Der neue Florentiner Fund mag unseren Schatz an Raffaelzeichnungen nicht gerade bereichern, aber er hat uns über den Künstler noch Besonderes zu sagen: Neben der rasch skizzierten Paulus-Figur steht groß im Maßstab, nur leider vom Rand durchschnitten, die Hüfte und das linke Bein eines Jünglings, in langlaufenden und schwellenden Konturen, mit sorglich modellierter Muskulatur von fester Elastizität. Es ist die Studie nach dem Spielbein des Apoll vom Belvedere, das Zeugnis für einen wahrhaft interessanten Augenblick der Kunstgeschichte und für eine der merkwürdigsten Begegnungen.

¹ Man gab sie gewöhnlich demjenigen von seinen Schülern, von dem man gar nichts kannte, dem Giovan Francesco Penni.



Engel zur Disputa. London, British Museum. (Sammlung Malcolm.)

Gerade als Raffael voll von Dantes Bildern seine lichten Visionen für die Scharen der verklärt Thronenden und erleuchtet Strebenden erdachte, ist diese antike Göttererscheinung in sein Bewußtsein getreten, die erste „Epiphanie“ eines Olympiers, die der Renaissance bekannt geworden ist.

Von ihrem anfänglichen Platz im Garten bei S. Pietro in Vincoli war sie 1510 in den Vatikan übertragen, im folgenden Jahr erschien ihre Aufstellung im Belvedere dem mantuanischen Gesandten wichtig genug, um sie nach Hause zu melden.

So vielen dies Bildwerk dort vor Augen gestanden haben mag, nur in Raffael traf ihr Eindruck damals auf einen verwandten Geist; die ersten Gesamtentwürfe zur Disputa verraten, wie er sich das Aufsteigen zur Leichtigkeit der himmlischen Atmosphäre dachte

„e se l'infimo grado in se raccoglie
 sì grande lume, quanto è la larghezza
 di questa rosa nelle estreme foglie“ (Par. 30, 115.)

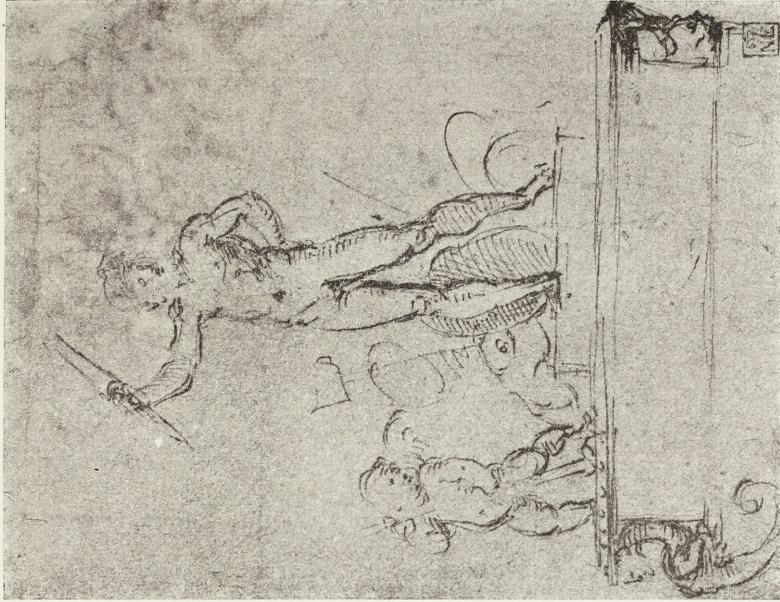
Zum unbegrenzten Raum und zum Atmen im Licht gehört diese unschwere Erhabenheit des Schritts.

Die Gotik kannte ein wundervolles Schweben, die Frührenaissance vielleicht den überzeugenden Flug; jetzt wird, wo sich die Gottheit offenbaren will, ihr Wesen im „sanften Wandeln“ klar. Raffaels Engel bewegen sich, als ob der Rumpf nicht mehr der Schenkel bedürfe;¹⁾ man sieht die Füße bewegt, aber sie scheinen nur dem von jeder Schwere freien Körper zu folgen. Es ist dies Fußepaar, das in dem Dresdener Bild über Wolken geht; ihm scheinen sich die Wolken darzubieten, in denen die Menschen versinken.

Wenn er seitdem über den Ausdruck des Erhabenen frei gebot, so darf man in Dante und dem Apoll die Elemente seiner Bildung sehen, durch deren Einwirkung sich seine Phantasie entband.

Noch zweimal klingt in die himmlische Welt der Disputa-Gedanken der Eindruck des Götterbildes hinein: Auf einem Blatt mit der wolkigen Gruppe kleiner Engel, die im Bild über den Erzengeln erscheinen sollten, steht, wie im gleichen Augenblick gezeichnet, der Entwurf eines Siegesdenkmals: Der nackte Mars schreitet hoch triumphierend vor den Augen der Sterblichen über eine Trophäe hin, an die der kleine Friedensgott die Fackel legt. Ein Dreizack scheint aus den Beutestücken aufzuragen; so mag es die entscheidende Niederlage der Venezianer bei Agnadel (Mai 1509) sein, die hier gefeiert werden soll; und auch dieser italische Siegesgott hat das Göttliche der „Erscheinung“ vom antiken Bildwerk her.

¹ Vgl. Kekules schöne Bemerkungen in der Griechischen Skulptur: Handbuch der Kgl. Museen.



Federzeichnung auf Vorder- und Rückseite eines Blattes, Budapest.

Noch mehr, Raffael dachte auch dem jugendlichen Stephanus, der „voll heiligen Geistes . . . auf sah gen Himmel und sahe die Herrlichkeit Gottes“, für sein Umschauen nach dem Rauschen der Engel die Wendung des Apoll zu geben; in der Studie der Uffizien zeichnet sich der Kopf



Studie zum hl. Stephanus in der Disputa.
Florenz, Uffizien.

„wie eines Engels Angesicht“ verklärt gegen die Fülle der Locken ab; der Anstieg der jugendlichen Schulter- und Halslinie, bis sie sich im Zusammentreffen mit der Wange am Haar verliert, selbst der Schrägzug des Mantelstücks erinnern nicht zufällig an die Wendung des Gottes, von dessen Haupt selbst Burckhardt rühmend, als wäre es ein Cinquecentowerk, hervorhebt, daß es der Wirkung zuliebe zu weit nach der rechten Schulter

sitzt. Im Bild mußte viel davon fallen, weil die Ikonographie für den Protomartyr Tonsur und Diakonenkleid verlangt; aber ihm blieb, wie mancher künftigen Gestalt, vom Apoll jene „graziosissima grazia“, von der Vasari¹ meint, daß Raffael und seine großen Zeitgenossen sie den Antiken des Belvedere verdankten.

Entlehnungen sind bei Großen nur interessant, wenn sie sich in



Der hl. Stephanus in der Disputa.

ihren Geist verwandeln und so ihr eigen werden. Gerade diese Begegnung mit dem Apoll läßt uns klar erkennen, was die Renaissance vom Klassizismus scheidet. Nicht der Idealtypus, die Proportion, die Reinheit der Form konnte Raffael verwirren: der Apollo bot ihm nichts, was in der Werkstatt gesucht oder empfangen werden kann; der Maler war unbeirrbar auf der Bahn zu seinem Ziel, das Göttliche zu finden, als wie ermutigend und Gewährung verheißend der Gott ihm entgegenkam aus jener Welt, die er als Dichter gerade erreichen wollte.

¹ Im Proemio des dritten Teils.